

泰国华语话剧简述

张长虹

2007 年 10 月 26—29 日第七届东南亚华文文学研讨会

—

1920 年代至 1937 年，泰国华文文学界以介绍中国话剧为主，华语话剧的种子自此播下。1938 年，泰国华语话剧作家的出现打破了沉寂，并随即迎来抗战创作与剧评两道撼人心魄的巨浪。与此同时，中国南来剧团的演出对泰国华语话剧创作及思潮继续产生影响。20 世纪五六十年代，泰华话剧界出现数篇较为突出的喜剧作品，如暗夜中给人以希望和慰藉的灯，也形成这一时期泰华话剧的主色调。此外，新的剧种——潮语广播剧开始盛行，这主要是由于当时中泰关系紧张，泰国政府采取诸多利弊交织的对华政策所致。潮语广播剧在客观上延长了泰国华语话剧的生命。

一 1920 年代至 1940 年代

泰国华语话剧是 1920 年代开始由中国传入的，起点为 1922 年《小说林》转载了洪深的话剧《赵阎王》。抗战时期，在紧迫的社会形势下，随着南来剧作家、演员的增多，依然热爱故国的泰国华人渐渐接受了中国新话剧。

泰华话剧创作肇始于抗战时期，并随时势掀起一道浪潮。抗战初期，泰华戏剧界相当沉寂，与毗邻的马来亚形成鲜明的对比。单笛君在《抗战中的华侨戏剧上演问题》中指出当地政治对华文的政策、戏剧工作者的业余性、经费来源紧张、演出地点和观众偏好是导致这一现象的根源。（1）他认为当时

“‘华侨文化很低落，单靠文字的宣传是不够的’……‘最好还是戏剧，它可以很普遍的深入这里侨社大众的脑里。而且可以更有力的鼓励那些漠视抗战的人，又可以唤醒那些低层华侨大众’”。（2）《抗战与戏剧》的作者华各添认为“如果我们用戏剧演出给大众观看，它必更能抓住大众的情绪，因为戏剧可以把工人某某被开除的悲愤激怒，及工友们起来反抗斗争的一切现象情节，再现在舞台上，使观众在观看的时候，如身在其境般的。（3）”不久，泰国曼谷出现了西风、暹罗华侨、童友、小戛玉儒乐、吼声、秋田、友艺、安琪

儿、红尘等剧社，文学剧本有《破灭》、《旷野之歌》、《顽固三部曲》。

(4) 其中吼声剧社的成绩最为骄人，其作品基本上都以宣扬抗日救亡为主要内容：(5)

题 目	种 类	刊载日期	作 者
逃？	独幕剧	1938.03.19	西克、孤鸿、椰子、曼风
从戎	二幕剧	1938.04.18	流泉
我们的血	独幕剧	1938.05.25	佚名
非常时期中戏剧的使命： 愿编剧先生们注意	评论	1938.06.01	少英
觉悟吧，爸爸 (第一幕)	二幕剧	1938.06.04	轰轰、怒火、友文合编
觉悟吧，爸爸 (第二幕)	二幕剧	1938.06.15	怒火、友文、醒生合编
起来吧(上)	独幕剧	1938.06.28	怒火
为何而战 (七七周年纪念)	独幕剧	1938.07.06	浮萍、心心合编
起来吧(下)	独幕剧	1938.07.09	怒火
投义军去	二幕剧	1938.07.09	刘生
戏剧界总动员起来	评论	1938.08.13	怒火
我们自杀吧	独幕剧	1938.08.29	刘生

还有部分戏剧爱好者，如谢进介、林长旭、陈鸿裕、郭森林、谢惠业、郑典夫等人组织了“平凡剧社”，用普通话演出，颇受华侨观众欢迎(6)。除了社会团体创办的剧社之外，学校附设的剧社也是其间泰国华语话剧人才培养、泰华话剧发展的基础力量。1938年暹罗新民初中部，第六届毕业特刊中刊载了三篇戏剧评论，分别是《戏剧在抗战宣传中的重要性》(黄伟南)、《戏剧与抗战的中国》(余春辉)和《戏剧与人生》(廖思贤)，以及许大任的戏剧创作《奸商的悲伤》和巫素菲的《黎明之前》。另外，现藏于新加坡的两份报刊《暹罗华侨日报星期刊》、《中国周刊》(1938—1939年)载有28篇泰国华语话剧剧本，具体如下：

《暹罗华侨日报星期刊》1938—1939年泰国华语话剧剧本目录(7)

剧 本	作 者	体 裁	发表日期
《战！》	铁汉	独幕剧	1938年4月3日

《阿华》	兰	独幕剧	1938年4月10日
《为谁牺牲》	侠魂	二幕剧	1938年4月23日
《刺》	古勉	街头剧	1938年5月22日
《不如归去》	慧辉	街头剧	1938年6月19日
《人民代表的妻子》	李诚然译	独幕剧	1938年7月10日
《棋局》	沉沙	街头剧	1938年7月24日
《不愧爱人》	行脚僧	独幕剧	1938年8月7日
《难兄难妹》	燕儿	独幕剧	1938年8月21日
《死亡线上》	凤笙	独幕剧	1938年9月4日
《血账》	林翩仙	独幕剧	1938年9月25日
《保卫大武汉》	基奎	独幕剧	1938年10月16日
《逃》	耀	独幕剧	1938年11月20日
《一颗未出膛的枪弹》	胡俊改编	独幕剧	1938年12月5日
《雪地里的呼声》	耀	二幕剧	1939年1月8日
《大义灭亲》	徐济中/蔡凤笙	二幕剧	1939年1月15日
《最后秘密》	胡俊	独幕剧	1939年1月22日
《华侨社会的一角》	丹	独幕剧	1939年4月16日
《一家人》	胡俊	二幕剧	1939年5月21日
《回西南去》（粤语白话）	无底生	独幕剧	1939年6月4日
《武装保卫着乡土！》	豁朗	独幕剧	1939年11月13日

《中国周刊》1938—1939年泰国华语话剧剧本目录（8）

剧 本	作 者	体 裁	发表日期
《值得模仿的父亲》	慕屏	二幕剧	1938年10月16日
《南澳之战》	杜园	独幕剧	1938年11月20日

《新国民》	张玉	独幕剧	1938 年 12 月 11 日
《出路》	兰	独幕剧	1939 年 2 月 12 日
《气壮山河》	蕪人	历史剧	1939 年 2 月 19 日、 2 月 26 日、3 月 5 日
《汉奸的下场》	尤维龙	独幕剧	1939 年 6 月 4 日
《一颗子弹》	郑心灵	独幕剧	1939 年 7 月 16 日

随着剧团的南来，中国话剧有所成长，并进一步促进了泰国华语话剧的发展。1938 年泰国上演陈鲤庭等改编的《放下你的鞭子》。翌年，中国旅行歌舞团在曼谷演出《雷雨》，泰华文化界因之掀起一场广泛的论争，1939 年 3 月 26 日《中国周刊》发表《中旅〈雷雨〉演出的商榷》，作者白干分别点评了《雷雨》中八位演员的表演特点与不足，以及舞台效果和导演的缺憾。同年 4 月 9 日闪电的《关于批评中旅〈雷雨〉的总检讨》在《中国周刊》上刊出。1940 年代，一个香港明星剧团在曼谷用广东话上演了《日出》、《雷雨》等剧，给观众留下极深的印象。（9）中国旅行剧团团员章曼夫与本地产生爱好者林长旭、陈裕鸿、罗丹、孔林等人曾组织演出了《中国万岁》等话剧，很受欢迎。

（10）1947 年 1 月到 3 月，中国歌舞艺剧社在曼谷先后演出了由《中国人民悲欢曲》改编的《歌舞新年》、《五块钱》，老舍的《国家至上》，夏衍、于伶、宋之的的《草木皆兵》，沈浮的《小人畅想曲》，洪深编译的《寄生夫人》，陈白尘的《结婚进行曲》，陈卓猷的改编的《糊涂县长》，曹禺的《镀金》，《胜利之歌》、《军民进行曲》等，观众达六万三千多次，受到社会各界的好评。（11）《真话报》社长邱及认为中艺带来了新的文化艺术，转变了侨社特别是青年的文艺风气。（12）

来泰演出的歌舞团大多上演来自中国的剧目或取材中国的剧本，如《罗店血战》、《打回老家去》、《八百壮士》等等。此外，还有少数取材泰国的剧本，其中最值得关注的是银月歌舞团演出的《素攀血》。

随团演员白言在《我这一辈子》里回忆了导演殷忆秋因地制宜，把当时暹罗艺术厅长銓威集的原著《素攀血》改编为舞台话剧。（13）这部剧作讲述了一个哀婉的异国故事：在缅甸俘虏的泰族素攀人中，有美丽、勇敢的隆庄姑娘及其父母、族人。缅甸总司令的儿子芒莱痛恨另一位军官芒拉桃侮辱隆庄，残

酷虐待隆庄年迈的双亲，他深深地爱上隆庄。在隆庄的求情下，芒莱释放了全部俘虏，因而被父亲判处死刑，即便隆庄带着全部族人返回也于事无补。芒拉桃的部下嫉恨芒莱，杀死了隆庄父母。愤怒的隆庄终于率领族人拿起最原始的武器冲进了缅军军营，无畏地面对全副武装的敌人，昂然饮弹。

除了话剧之外，南来潮剧社、歌舞团的参与也促进了泰国戏剧评论的繁荣，1938至1939年，《暹罗华侨日报星期刊》发表了数篇评论，像单笛的《由暹罗的“占忽”谈到街头剧》，大圣的《漫谈儿童与戏剧》等等，一同推动了泰国华语戏剧创作水平的提高。

不过，这个时期泰华话剧的总体情况，从吴继岳在1947年《中原报》的《一年来的电影与戏剧》对西风剧社的分析中可窥一斑：“戏剧运动在暹华社会，虽已萌芽于十年前，其实当时仅限于几个学校的活动，这种一年没有几个演出的活动，最多只能算是在下种，等到西风剧社成立，剧运刚刚萌芽的时候，就遭遇暹罗法西斯政权排华的暴风雨，这刚茁的嫩苗，也就跟着整个暹华文化而受到无情的摧残，在这八七年的悠久时期，暹华剧人固不是完全停止活动，日本控制暹罗时代，且有过畸形的兴旺现象，但因意志不自由，所演剧本，须迁就环境，甚至须将原剧本割裂，使失去时代意识。”^{〔14〕}日本投降后，暹罗戏剧运动并没有像报馆、学校那样枯木逢春，显现蓬勃气象，“经过一年时间，依然呈现死寂的状态，究其原因无非因为剧运本身根基未立，经过暴风雨的摧残，遂至无法复活，欲求剧运生长，除非重新下种。”1946年7月，吴继岳以《中原报》“电影与戏剧”副刊编辑的名义召开暹华剧人座谈会，待剖析上述缘由后，部分暹华戏剧工作者和热心暹华剧运的人，“一方面加强文字宣传工作，一方面集合人才，从事实践。《中国万岁》、《湖上的悲剧》……的演出，都可以说是新的播种工作的表现。”^{〔15〕}

二 20世纪五六十年代

（一）泰国华语喜剧

1956年，在泰华作家方思若的倡议下，经常投稿的倪长游、沈逸文、白翎、红缨、吴继岳等人联合执笔写就了接龙小说《破毕舍歪传》，并刊印成

集，风行一时。这个故事曾被耀华力路某剧院改编为话剧上演。（16）《破毕舍歪传》中的男主人公是大纱布行出身的阿舍，他一度沉迷女色，抛妻弃子，短短数月就家破人散，沦为沿门托钵的乞丐。偏偏他又荡涤不了无钱装阔、胸无点墨却好为人师的旧习性，屡次为要面子而无法收拾局面，不仅出尽了丑，还被人冠以“破毕”一名。但是，每次破毕舍出丑都有救星登场为他解难，无论是他家先前的保姆王姆还是卖石花的大叔，这些贫穷且平凡的人物并不厌弃恶习缠身的阿舍，非但没有落井下石，反而竭尽全力挽救他，撮合他与妻子秀娥破镜重圆。这一出浪子回头的喜剧既是自我批评型的，也是但丁意义上的喜剧。但丁阐述喜剧的要点并非笑，喜剧“与悲剧的不同在于它的内容。悲剧的开头极为美妙、宁静，它的结局或退场却险恶横生，令人恐怖……而喜剧虽然引进某些尖锐的矛盾纠葛，却带来幸运的结局”（17）。

克夫本名蔡文铮，于1940年代末来泰国，1958年，他与黎毅、陈汉庭、寒菊（原名曾平荣）等创办了纯文艺月刊《七洲洋》，任主编，以司马然等笔名发表大量作品，其中话剧作品较为突出。1958年，克夫的喜剧《门当户对》、《一张保票》、《一行之长》，钱三的扩播趣剧《无意间》面世。1959年，钱三的《恭贺新禧》（笑剧）、讽刺笑剧《积德坛》（上）（中）（下）、《老爷们的故事》、独幕笑剧《补肾丸和黄色报》，韦文的讽刺短剧《诗人夜会》也在《七洲洋》上登载，翌年，克夫的讽刺笑剧《心脏病》推出。

泰华女作家年腊梅为克夫剪影时这么写道：克夫先生擅长剧作，独幕剧或电影剧本，均受到读者赏识；他的剧作，从表面看似嘻笑怒骂，但笑声的背后，都隐藏着泪影。他往往以他巧妙的笔触，揭发社会败类，给牛鬼蛇神辈无情的鞭挞，慨叹世态的淡凉，爱憎分明而绝不含糊。（18）

《门当户对》笔锋老辣，文字生动，人物形象跃然纸上。这是一部六幕轻喜剧。可笑是一种缺点，这个缺点可以是外部的，更多的还在于内部的品质与意志，是心灵的扭曲与僵硬，由此引发了一系列不可避免、又难以预计的滑稽动作。不可避免表明喜剧是关于性格与灵魂僵硬的逻辑动作，难以预计显现作者的心不在焉，他无法完全把握接下来会发生的每一个细节，所以作者与读者一样惊奇地看着一幕幕令人捧腹的戏滚动出演。

喜剧有精彩场面，也有或潜在或明显的批判态度与怀疑精神。《积德坛》中的人物本性与“积德坛”的意义截然相对。《积德坛》中的愚狗叔走投无路在天塌舍家做工谋事，天塌舍利用他患疟疾，浑身发抖，强令其装扮吕洞宾附体，为求神的男女占卜，因为芸芸众生是“鸭子跳粪池，一落只只落。”在众人眼中，愚狗叔是最无能者，他理所当然地成为中心人物，然而，恰恰是他最有良知。最后三姑的自杀与愚狗叔的病死虽然有点悲剧色彩，但他们的死也是一种反抗与解脱，使先前一贯的喜剧突然转换风格，像变奏的赋格曲。此外，他们的死更有利于暴露博士颜、天塌舍的丑陋，让芸芸众生更加清醒。他们也以死愚弄了自以为聪明、有权势的博士颜、天塌舍，让善男信女的梦幻彻底破灭。从这两层意义上来看，此结局具有喜剧的社会批判功能与效果。

除了《七洲洋》上刊载的话剧作品之外，20世纪五六十年代，泰华文坛还有发表于《世界日报》文艺版的生活悲喜剧，主要执笔有林间（原名黄展志）、亦非、倪长游和女作家阿谁等人，具体有1961年林间的《第二代》，1962年亦非的《吃耳光的人》、《上浮岛》，林间的《去邪归正》，倪长游的三幕剧《尽在不言中》，1968年阿谁的独幕剧《观剧归来》、《贤妻》及其1972年发表于《中华日报》文学版的二幕剧《变》。

《去邪归正》采用的特殊教育方式是戏中戏。一开幕，警长击毙了亡命之徒双枪虎，缴了他的双枪。随后，好玩枪的青年颂猜上场，他误认警长为双枪虎，恳请后者一定收他为徒，并坚持将偷来的四千铢作为礼物。警长最初不愿，甚至无畏颂猜的决斗挑战，后决定将计就计，使之能去邪归正。《观剧归来》是一出典型的家庭剧，极具生活趣味，讲述的是一个普通受薪家庭，包括父母与六个孩子，围绕看戏中发生的啼笑皆非的事件进行大检讨的故事。

尽管20世纪五六十年代的泰国华语喜剧和悲喜剧令泰华戏剧界生辉，其间的话剧创作并未因此而有起色。1959年5月5日，青年话剧团职团员招待甫自台湾考察工商业回来的本团团长邱细见，邱氏表示愿意与剧团全体合作，努力推动泰华剧运，使青年话剧团在促进中泰友谊和侨社福利这两方面有所贡献。（19）然而，1960年代末之后，泰华话剧的创作和演出逐渐归于沉寂。

（二）泰国潮语广播剧

广播剧是用机械手段录制的戏剧形式之一，属听觉艺术。广播剧运用语言、音乐、音响效果和录音技术描绘生活的场景，展现故事情节，塑造人物形象，并通过无线电广播，传达给听众。1924年1月，英国广播公司播出的《危险》（查德·休斯编剧），是世界上第一部专为电台撰写的广播剧。（20）

1952年间，泰华闻人李锡麟、林志昂等开始筹划，向有关机构申请设立华语无线广播电台，不久获得泰国民联厅厅长蒙銮确·军冲的支持及协助，成立了民联厅广播电台华语部，每天在曼谷五马路民联厅中的广播室，以国语及潮语广播娱乐节目1小时，远至马来西亚、新加坡和印尼等地的华人都可以清晰地收到泰国民联厅华语电台的华语广播。（21）随后，民联厅广播电台华语部又增设了“泰电视广播电台华语部”，每天先后播送的华语节目各增加为三小时，“由陈汉鼎组长领导名扩播员郭一民、陈如婵、陈丽音及陈燕君等依时播送精彩的华语节目。其中最为观众所赞赏者，便是空中话剧节目之播演，当年最获听众好评的是历史名剧《赤壁之战》，《赤壁之战》剧情紧凑，登场人物不下数十人，该剧由胡翼编导。凌波配乐，卢雪叙述，郑国华效果，演员方面计：郭鑫饰孙权，陈凯饰孔明，郑膺年饰诸葛瑾，陈亦然饰陆逊，郑健饰张昭，曾浪英饰秦松，何勉饰程普，蔡文星饰顾维，廖琪饰关羽，杜光波饰步骘，陈传秀饰黄盖等”。（22）

郑膺年先生在《泰国的华语广播电台》中谈到泰华及星马部分殷商有鉴于泰国正在繁荣之中进展，各种事业，也欣欣向荣，尤其广播事业方面，已是相当蓬勃，然而能以纯娱乐内容，普遍为曼谷市民服务者，尚感不足，倘能办理一个如香港或新加坡马来西亚之丽的呼声广播电台，必为曼谷市民欢迎。故远在1953年间便已开始酝酿，通过各方面努力，终于在1954年间组成“泰国丽的呼声有限公司”，并择定曼谷耀华力路当年的植业银行四楼为台址。经过两年的筹备与建设，1956年8月1日，泰国“丽的呼声”有限广播电台正式开幕，每天自清晨6时起，至晚上11时止，用泰语与华语同时播音。到了1964年，泰国“丽的呼声”万佛岁府分台开幕，随后北榄坡府及清迈等较大府治的分台也相继成立。各分台之广播节目的编排及资料的采取，由曼谷总台逐日供送。据统计，“丽的呼声”听户曼谷及内地各府总数超过3万户，平均每天大约有听众超过30万人，其中收听华语节目者占绝大多数，约95%。

“丽的呼声”广播电台华语部主任为胡翼，拥有三个空中话剧团。曼谷空中话剧团由胡翼主理剧务，经常播演古典文学改编的话剧以及潮州歌剧；南天空中话剧团的剧务由郑膺年（笔名半晓）所主持，节目是清一色播演现代话剧；丽艺空中话剧团的剧务由陈景岩主持，节目偏重于侦探、武侠、惊险、紧张一类。（23）

与剧场戏剧演出相比，广播剧也有剧本和音乐，却取消了剧场，没有舞蹈形象、人物动作、舞台美术和布景设计。泰国潮语广播剧将小说戏剧化，通常由编剧，有时由播音员来划定剧情发展的不同阶段，制造悬念。黎毅在《我与“丽的呼声”的一段缘》中谈及可播半个小时的剧本由十页稿纸结成，他把一个完整的故事通常分为四节，每节半小时，开头简述整个故事的梗概，中间加插两段配乐及旁白作为过场，再说明编剧、导演、配乐以及播演人物，其余是各个出场角色的台词，台词得由语体文改为潮州白。

广播剧的播音员相当于演员，有时一人扮演多人，要完全融入每个角色，同时，又要随时跳出来。他们或独白，或对话，或旁白，像口技演员；有时是一一对应，多人录音合成。“丽的呼声南天空中话剧团，系该台华语部副主任郑膺年任团长兼编剧，导演陈鸿裕，演员有：半晓、周蘋、陈如婵、陈婉华、陈燕君、陈谋、陈冰、李小燕、罗庚、老唐、可君、戴克文，剧务及配乐陈瑜瑾等。”（24）

“当年南天话剧团所播送的空中话剧，计有古装剧：西施与范蠡，桃花夫人、西厢记、妙嫦追舟等。时装剧：几度夕阳红、彩云飞、庭院深深、烟雨濛濛、一帘幽梦、心有千千结、寒烟翠、船、菟丝花、海天万里情、龙虎恩仇等论百场新编话剧。”（25）阿随的《变》一剧曾在当时的丽的呼声广播电台以话剧形式播出。黎毅改编的广播剧有琼瑶的中篇小说集《白狐》、《我是一片云》、《在水一方》、《雁儿在林梢》、《人在天涯》，环球小说丛书，名著《祥林嫂》、《西厢记》、《牡丹亭》、《孟丽君》、《杨家将》，香港邵氏片、台湾片等等。1979年，《一串风铃》是黎毅为“丽的呼声”最后改编的一出潮语话剧。

戏剧动作包括外部（形体动作）、言语动作、静止动作和音响动作四种。对于广播剧来说，戏剧动作只剩下言语动作、静止动作和音响动作三种。广播剧演员的道具是自己的声音和选配的音乐背景。声音具有音高、音速，或强

烈，或轻柔，通过和弦、音的搭配、组合、剪辑，可表达戏剧的旋律与节奏，推动剧情的发展。声音与音乐是情绪的语言，可以再现与表现人物的心灵世界，进而转化为形象，也可以变奏主旋律，暗示戏剧性的情节和动作，增强听众的注意和兴趣。广播剧的非视觉化特点使得它在处理空间转换、时间跨度与时态交错方面，较之舞台剧，都有着更大的自由性。“丽的呼声”所播送的空话剧“虽是只闻其声而不见其影，但悲哀处使人凄然落泪，紧张时震慑心弦，颇受听众之欢迎”。（26）

另一方面，一个完整的戏剧动作也可以分解为：做什么、为什么做、怎么样做。做什么，指动作的内容；为什么做，指动作的心理动机，经过暗示后，由听众自己去想像和推理；怎么样做，指具体的动作方式。其中，为什么做与怎么样做是紧密联系的，前者制约着后者。因此，广播剧有其特殊的优势，特别是由于人的内心世界本身就是非视觉性的，这就使幻想、梦境、回忆和人的内心生活世界成为广播剧的理想题材。黎毅最喜爱琼瑶的作品，因其对话多，难得的是人物的内心刻划都能在剧中人的对话表露，以增强剧中人的个性和故事性。（27）

泰国潮语广播剧产生有其特殊的时代背景。20世纪五六十年代，泰国政府禁止华侨华人集会，一度只“允许华文报和部分华文小学存在，但不准华侨、华人举办华文中学，对华侨子女坚决施行泰文强迫教育”。（28）然而，在华文学校被禁期间，泰国政府准允“陆军电台”、“空军电台”、“警察电台”等空中广播电台播放中文和潮语。这些电台在客观上培养了大批的潮剧观众与听众。那些对华文有着深厚感情的华侨华人听众比观看纯粹的舞台话剧演出的观众多，他们收听广播剧不全是为了欣赏话剧，也是借此学习华语，了解中国文化。

潮语广播剧以潮语播音，面对广大的泰国潮籍华侨华人。20世纪50年代初，泰国官方主办的陆军电台播出历史及时装潮州话剧，深受潮州乡亲欢迎。可惜的是，“好景不长，政局风云突变，华人租赁无线电台合同一夜之间成为废纸”（29）。20世纪80年代初，泰国潮语广播剧逐渐消亡，究其原因大致有以下三点。

首先是广播剧本身的艺术缺陷。由于缺乏及时、现场的反馈，每一场广播较舞台演出更为机械、重复。双向性交流的缺乏无法滋生无限的可能性，缺乏

新鲜感和挑战性，而戏剧表演却具有不可复制性，电影等艺术形式对声音和视觉的特殊处理更对广播剧形成巨大的冲击。

其次，潮语播音是泰国潮语广播剧的特点，也是制约其发展的一个重要因素。1970年代之后，随着第三代华人的成长，潮语的普及率明显降低。其根源之一是二战后，华文教育在泰国受到严重的削弱，一度几近消失。泰语成为泰国第三代华侨华人的母语，英语成为第一外语。而早期不少华文学校甚至是用潮语进行教学。根源之二在于1975年中泰建交，尤其是20世纪八九十年代以来，中泰经贸交往日益增多，泰国政府开始取消对华文教育的严厉限制。“泰国方面在与中国交往中也逐渐了解到普通话的重要性和潮剧的局限性。因此，现在泰国的华文学校以及大学的中文系，逐渐采用普通话作为教学语言，力求让学生会说普通话。不少华人和泰国本土人也开始学习普通话。”^{（30）} 相形之下，潮语日益边缘化，成为泰国华侨华人在家里相互交流的口语之一。

最后为观众缺乏共同关注的主题。戏剧艺术的任务并非表现一种激情本身，而是表现一种导致行动的激情，换言之，戏剧艺术的任务不是为了表现一个事件本身，而是表现事件对人们心灵的影响。1955年4月万隆会议召开后，中国宣布不承认双重国籍，鼓励华侨加入当地国籍，自此，华侨社会迅速向华人社会转变，多数泰国华人获得了公民权，从而在政治上认同泰国，参与所在国的政治与文化生活。广播剧的作用退缩到文化社会层面。1980年代以来，随着中泰两国关系趋于正常化，学习华语的环境渐渐宽松，渠道多样化，观看潮剧、了解中国文化的方式增多，泰国潮语广播剧的任务渐渐消隐。

1980年代，泰华作家姚宗伟发表了5篇独幕剧：《婚礼酒会》、《炒股票的人》、《作家心血》、《曲终人散》、《会长》。此后，泰华文坛不见话剧创作，华语话剧演出逐渐成为人们的追忆。

注释：

-
- (1) 《暹罗华侨日报星期刊》，1938年4月10日，转引自[新加坡]关瑞发：《1938-1939年的泰华戏剧评论》，载《南洋学报》第五十五卷，2000年12月，第158-159页。
- (2) 《暹罗华侨日报星期刊》，1938年4月10日。
- (3) 《暹罗华侨日报星期刊》，1939年5月7日。
- (4) [新]关瑞发《1938-39年的泰华戏剧》，载《泰中学刊》第7期，2000年11月，第86-90页；赖伯疆《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第93页。
- (5) 下表资料来源于[新]关瑞发：《1938-39年的泰华戏剧》，载《泰中学刊》第7期，2000年11月，第89页。
- (6) 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第93页。
- (7) 资料提供：[新]关瑞发，整理：本文作者。
- (8) 资料提供：[新]关瑞发，整理：本文作者。
- (9) 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第104页。
- (10) 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第104页。
- (11) 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第105-106页。
- (12) 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第105-106页。
- (13) 白言口述，梁君夷执笔，《联合早报》副刊连载，1995年3月16日至4月3日。转引自关瑞发《1938-1939年的泰华戏剧》，载《泰中学刊》第7期，2000年11月，第92页。
- (14) 《中原报》1947年元旦特刊，泰国中原报出版。
- (15) 《中原报》1947年元旦特刊，泰国中原报出版。
- (16) 犁青：《泰华文学的历史文化背景》，载犁青主编《泰华文学》，香港汇信出版社1991年版，第35页。
- (17) (英)C·C·帕克：《并非喜剧的时代》，载《喜剧：春天的神话》，中国戏剧出版社1992年7月版，第204页。
- (18) 年腊梅：《泰华写作人剪影》，泰国八音出版社1990年1月版，第49页。
- (19) 《青年话剧团职团员昨招待团长邱细见——邱氏报告台湾工商业进展情况保证领导青年话剧团推进侨社剧运》，载泰国《世界日报》1959年5月6日第3版。
- (20) 中国大百科全书总编辑委员会《戏剧》编辑委员会：《中国大百科全书·戏剧卷》，中国大百科全书出版社1989年11月版，第150页。
- (21) 参见郑膺年：《泰国的华语广播电台》，载《泰中研究》2005年4月。
- (22) 郑膺年：《泰国的华语广播电台》，载《泰中研究》2005年4月。
- (23) (泰华)黎毅：《我与“丽的呼声”的一段缘》，载黎毅《往事随想录》，八音出版社2000年7月版，第49页。
- (24) 郑膺年：《泰国的华语广播电台》，载《泰中研究》2005年4月。
- (25) 郑膺年：《泰国的华语广播电台》，载《泰中研究》2005年4月。
- (26) 郑膺年：《泰国的华语广播电台》，载《泰中研究》2005年4月。
- (27) 黎毅：《我与“丽的呼声”的一段缘》，载黎毅《往事随想录》，八音出版社2000年7月版，第50页。
- (28) 吴冠玉：《泰国华文教育追记》，载《特区时报》，1997年12月6日第3版。

(29) 黎毅:《我与“丽的呼声”的一段缘》,载黎毅《往事随想录》,八音出版社2000年7月版,第49页。

(30) 杨锡铭:《泰国潮州话初探》,载《韩山师范学院学报》2004年第4期。

厦门大学图书馆